



Proposition pour l'itinéraire d'un poème

COMMUNICATION D'ALAIN BOSQUET
À LA SÉANCE MENSUELLE DU 12 SEPTEMBRE 1992

Le poème, entre mille définitions ou contradictoires ou complémentaires, est un objet verbal, plus proche de la parabole que du message direct, dont la part de mystère demeure mystère, après toutes les explications rationnelles auxquelles on peut le soumettre. À froid, lorsqu'il n'écrit pas de poème, le poète peut se demander quel itinéraire il emprunte, depuis le trouble, encore imprécis, encore vague, qui précède sa naissance, jusqu'au moment où, loin du poète, le lecteur l'assume au sein même de sa sensibilité.

Première phase : le besoin du poème. Le poète n'est pas poète vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Même Victor Hugo avait des périodes de prose et de prosaïsme. Même Alphonse de Lamartine, grand pleurnicheur devant l'Éternel, trouvait le temps de vivre, de réfléchir, de veiller aux affaires de l'État. Une disposition particulière d'ordre physique — une sorte d'incubation — se manifeste avant que la décision ne soit prise d'écrire la première version d'un poème. Les causes en sont innombrables. On peut parler d'un déséquilibre délicieux, d'un élan involontaire, d'un malaise, d'une simple turbulence. Par quoi est causé cette bousculade ? Il n'y a pas lieu de privilégier l'une des possibilités plutôt que les autres. Le poète se trouve dans un état second : nous préférons dire un état parallèle car il n'est pas indispensable qu'il perde la raison ni qu'il sente le vertige l'envahir. Cette aspiration mal analysable peut venir d'un sentiment brusque : un amour, une déception, la certitude de la mort, l'interrogation angoissée. Passer à l'acte, c'est-à-

dire à l'écriture, s'opère très vite, afin de saisir le moment rare ou d'échapper à l'oppression soudaine. Le mot intervient pour sauver le poète ou pour le condamner : il ne récuse pas cette tension et la transforme en agglomération de signes rédigés. La chiquenaude initiale peut naître ou de ce sentiment ou d'une simple sensation. Il fait trop chaud, trop froid, trop beau. On se souvient d'une femme aimée, d'un être disparu. On se souvient de ne s'être pas souvenu. On se souvient qu'il faudrait se souvenir. La mémoire tend un piège et, tout à coup, révèle un moment enfoui dans le subconscient. L'œil aussi a sa responsabilité : la tour de Pise penche un peu trop, quels dégâts que le passage de l'ouragan Joseph sur la Floride ! Combien paisibles sont les vaches de Flandre ! Qui vient de peigner les blés mûrs de la Beauce, roux, dorés et blonds à la fois ? Le son et la musique aussi sont responsables : trois notes de Mozart, un disque d'Henri Vieuxtemps interprété par Eugène Isayë. L'erreur de voir et d'entendre joue son rôle. Vous lisez le mot « cheval », là où le journal dit « chenal » : ainsi s'attrape un poème. Vous croyez lire « j'ai soleil » au lieu de « j'ai sommeil » : le malentendu est fertile. Vous rédigez le chapitre d'un roman, votre personnage principal vous résiste, et vous vous consolez en écrivant le début d'un poème en marge de votre manuscrit. Il arrive qu'une notion abstraite ou une généralité ne vous lâche pas : la science-fiction, par exemple, ou le génocide. Vous ne savez au juste ce que vous auriez à en dire. Écrivez, sans réfléchir, dans un premier temps. La science-fiction vous amènera à redéfinir l'homme projeté dans l'avenir : le poème aura ce genre-là de divination. Quant au génocide, il mérite, assurément, une nouvelle révolte et une nouvelle protestation. J'ai écrit des poèmes pour m'assurer de la prédilection pour la couleur bleue, ou pour me convaincre que le poème me vient sans mon intervention, ou presque. On écrit aussi par peur du vide : je ne suis rien, vous n'êtes rien ; comblons un peu cette lacune. Et on écrit par horreur du trop-plein : on exige de moi que j'achète mes poireaux, que je nettoie mes casseroles et que je vote pour ou contre l'Europe. Je m'esquive et commence mon poème : un acte clandestin.

Deuxième phase : l'apparition du thème et l'histoire d'une sensibilité. Le thème s'impose au poème en cours de route et non avant l'écriture. J'écris d'abord parce que l'aime bien ne pas savoir où je vais. Sans cette transe ou ce refus d'un dessein

trop net, je ne me mettrais pas au poème. Il arrive un moment — mettons au terme de douze ou vingt vers — où ma raison, jamais tout à fait endormie, vient rejoindre mon irraison première. Si, dans les premiers instants, mon poème est fortuit et gratuit, il ne peut le rester longtemps. Le sens critique et le sens du ridicule empêchent qu'il demeure du seul domaine de l'irrationnel pur. C'est ainsi qu'apparaît le thème, ou l'orientation générale du poème. Ma raison aide à le guider : un compromis s'établit de façon naturelle. Je sais, soudain, que j'emploie les mots des autres : il en résulte une certaine responsabilité. Mon langage est comptable. Le thème s'installe, dans la liberté. Il demande que je le développe. C'est là que s'affirme ce que j'appellerais la permanence de ma sensibilité. Sur cette terre, François Villon avait à dire les dangers de son temps, Victor Hugo à traduire les aspirations de son siècle, Baudelaire à dévoiler les affres de la chair, Mallarmé à tordre un langage trop explicite, Rimbaud à entrevoir ce que l'homme a cru voir. Le poème est le meilleur passeport et la seule carte d'identité : il n'en est point d'autre. Chaque poète a sa spécificité et ses signes particuliers : par là il est irréductible. Mon lot à moi est d'avoir essayé — en toute lucidité, en toute folie, en toute volonté, en toute intuition : il ne m'est pas donné d'en juger — de conjuguer l'absurde et la fable, l'existentialisme et ma ferveur, le désespoir philosophique et la passion de le transcender. Le poème ne triche pas, même si le poète triche en tant qu'être humain. Éluard et Saint-John Perse n'étaient pas comme ils étaient mais comme nous les dépeignent leurs poèmes. Que les enseignants se le disent : la vérité est dans le poème et non dans le citoyen qui aurait décidé d'écrire le poème.

Troisième phase : les deux écritures. En cinq siècles d'exercice, la poésie française a épuisé certaines formes de versification, sans doute. Il en résulte que les poèmes rimés sont devenus rares et d'assez médiocre qualité. Il n'y a lieu ni de le déplorer ni de s'en féliciter. À l'origine du poème, dans ses toutes premières secondes, quand la mise en mots n'est pas encore lucidement perçue, deux voies s'offrent au poète. L'une est celle de l'image dissociée de la musique, et l'autre est tributaire du retour régulier de la rime. Qui peut dire la différence entre le choc des syllabes et des verbes en dehors de toute notion de chant et, comme à l'opposé, l'alignement des vocables selon un ordre où le rythme et la rime forment l'élément principal de

l'expression ? Lorsque, chemin faisant, le poète se pose la question, il peut juger que l'image est proche de la prose : il éprouve alors le besoin de livrer, sans prosodie, cet assemblage-là à lui-même et aux autres. Il y a quelque chose de plus radical, de plus nu, de plus impérieux dans le poème en prose ou en vers libres, comme on voudra, de nos jours : on y dit son identité crue et directe, sans s'occuper des habitudes du langage séculaire. On y prend un risque extrême : le poème est alors un lambeau de chair vive ou de rhétorique sans rémission. L'autre choix est d'une nature qui s'inscrit au sein d'une tradition. Lorsque je me sens libre, je me détourne de la rime : elle serait un obstacle à la spontanéité totale dont je ressens la pression. Il est pourtant des heures où je ressens la nécessité d'une sorte d'appui, d'un confort, d'une solidarité née avant moi : alors, je rime mon poème, afin de le rendre plus agréable — disons : plus assimilable — à un certain goût que l'on m'a transmis. Mes ancêtres en vers sont Ronsard, du Bellay, Musset, Verlaine : une assez puissante tribu. Mes ancêtres en vers non rimés sont moins âgés et ne me protègent pas d'une façon aussi sûre : le Rimbaud des *Illuminations*, Milosz, Claudel, Saint-John Perse. À la vérité, le poète ne choisit pas. il croit profondément que les deux formes de séduction ou de rébellion existent en lui, et il ne saurait admettre que l'une soit plus apte que l'autre à recevoir le fruit de sa souffrance ou de son exaltation. On ne saurait exiger d'explication de Beethoven ou de Mozart : le prélude, la sonate, le requiem et la symphonie leur sont nécessaires. Ils passent avec aisance d'une forme à l'autre. Les modes viennent et passent. Se priver d'une des deux possibilités est se priver d'un poumon. Je chante ou j'explose : qui m'interdira jamais ces deux aspects de la même activité : l'aigle a toujours deux têtes ?...

Quatrième phase : la correction et l'artisanat esthétique. La poésie est un art et non seulement une vérité inouïe : la vérité de demain ou, si on préfère, la vérité d'ailleurs. Le poème doit être parfait et sans faute, pour prétendre à quelque influence que ce soit. Le premier état du poème peut être, selon les cas, l'état définitif ou un magma qui mérite qu'on y travaille. Il est exceptionnel que le produit de l'élan ou de l'abandon soit propre — excusez l'expression — à se voir consommer. Le poète a des devoirs et des responsabilités. Il laisse dormir son poème. Plus tard, lorsqu'il l'a oublié, avec objectivité, il le reprend. Mais n'est-il

pas abusif de parler, précisément, d'objectivité quand on discute d'un poème ? Il convient de séparer le monde intérieur de sa présentation extérieure. Pour Baudelaire, le monde intérieur a son originalité : ce qu'il nous offre est unique en ce sens que la hiérarchie de ses valeurs ne ressemble pas à celle des autres poètes de son temps. Il est la proie des sensations : l'odorat, le toucher, la vue — tout ce qui forme, selon son aveu, ce royaume du mal sur lequel, orfèvre et victime, il est le seul à régner. Il caresse les chats, les femmes, les objets et, habité par le spleen, il en oublie son époque. Il hume les parfums et, une fois de plus, les femmes, qu'il aime et abhorre, sans distinguer l'abandon du dégoût. Prenons le cas de Mallarmé : il survient à un moment où les évidences et les pouvoirs diurnes de la poésie française sont, pour quelques décennies, en perte de vitesse. Ce sont les rapports entre l'être et l'écrit qui le concernent : ce vaste domaine insaisissable où le vécu rejoint le dit et le non-dit, et où personne, à l'exception peut-être de Maurice Scève, trois siècles plus tôt, ne s'est jamais aventuré. Baudelaire traduit en notre langage les recoins inavouables de son âme et de son cœur. Mallarmé nous révèle que la société des mots a des lois que la société des hommes ne saurait sanctionner. Le mot est alors roi de ses significations multiples : c'est ce que dira en lettres dorées sur le marbre blanc du palais de Chaillot son élève Paul Valéry. Pour que ces deux mondes intérieurs puissent trouver un accueil sans faille dans notre monde à nous, au profit de chaque individu, il faut que l'aspect esthétique en soit poussé à un degré de perfection absolue. Il n'est pas de tâche plus grave que d'accéder à ce niveau-là de pureté formelle. Qu'on me pardonne un acte de méfiance. J'ai beaucoup d'admiration pour Supervielle, Cendrars et Eluard, nonobstant quelques réserves pour les poèmes après 1938 de ce dernier. Chaque fois que je les lis, je prends un crayon. Je suis charmé aux deux tiers. Je ne puis m'empêcher de corriger ici et là. La matière est souvent maladroite chez Supervielle, molle et approximative chez Eluard, journalistique chez Cendrars. Je ne veux pas qu'on puisse agir de même avec mes poèmes à moi.

Relu avec recul, le poème accuse ou ses faiblesses ou ses répétitions. Le travail à accomplir est parfois léger, et souvent plein d'embûches. L'habileté artisanale n'est nullement une insulte à ce que trop longtemps on appelait, avec mille soupirs à l'appui, l'inspiration. Devenu son propre critique, le poète opère les modifications qui s'imposent. Il ne peut servir à l'autre un magma, un tract ou une

simple matière que cet autre se chargerait ou non de modifier, voire de compléter. Vivre avec son poème, c'est l'éduquer : on peut le revoir une fois ou trente fois, selon ce qu'il exige. On n'imagine pas un Valéry, un Odilon-Jean Périer ou un Saint-John Perse, dans sa rhétorique à la façon de Bossuet, se passer de cet indispensable labeur. Pour l'avoir méconnu, un Jacques Prévert ou un Pierre Emmanuel donnent toujours le sentiment d'une finition négligée. Je rencontre donc mon poème pour la deuxième fois. Il se peut que je le jette à la poubelle. Il me donne, plutôt, la sensation de découvrir mes propres mystères. Je modifie ceci ou cela ; j'ébarbe, je nettoie, je polis, je précise, sans rien toucher à l'essentiel : cette ambiguïté et cette double dimension, sans quoi il n'y aurait pas de poème. Je tends à l'intégrité de la parabole. En artisan, je garde un œil critique. J'imagine Vermeer et le divin Van Eyck accomplissant le même genre de besogne. Le rouge, entre la rétine et la paupière, dans le gros visage du donateur Van Paelen, ne doit être ni exagéré ni estompé. Professionnellement, le peintre comme le poète, ne sauraient faire l'économie de ce genre-là de scrupule. Le poème se taille comme un diamant, quoi qu'en disent les écoles successives. Le laisser aller des dadaïstes et des surréalistes fait qu'ils ne sont aujourd'hui, neuf fois sur dix, que les représentants d'une avant-garde devenue une arrière-garde. L'art poétique peut assimiler les idées nouvelles. Les idées nouvelles n'ont jamais suffi à la poésie.

En dernière analyse, ce que j'appelle la perfection, ou la conscience que j'en ai, est un signe de mon respect pour l'autre : ce lecteur qui doit être mis en condition, de la meilleure manière possible, pour recevoir de moi un objet de consommation spirituelle sans faille. Je dois à mon lecteur le meilleur de moi-même : oui, je le répète. Et c'est ma conscience, détachée de mon texte, qui me dicte que le poème est prêt ou non. Mon offrande n'a pas le droit de contenir une seule chenille, un seul pou, une seule syllabe qui ne fût à sa place. Je donnais jadis ce conseil à un jeune poète : « Efface d'abord. » Je voulais dire : « Sois disposé à effacer si ton ambition va jusqu'au souci de la durée. »

Cinquième phase : l'intervention de l'autre. Le poème existe. Le poète ne le corrige plus. Il décide de le publier : il estime que les mots de la tribu retournent à la tribu. Quelque part, dans un journal ou chez un éditeur, un être impartial s'arroge le droit de décider : le poème sera imprimé. Le poète, en quelque sorte, n'a plus droit

au chapitre. Le poème est indépendant et n'existera que dans la mémoire du lecteur. Celui-ci est à la fois de bonne volonté et d'une exigence extrême. Il sait, ou il devrait savoir, que la nature du poème est à jamais indéfinissable. Il n'apporte aucun message utile, du genre : « Passe-moi la salade », ou : « La marquise, sortie à cinq heures, est rentrée à six heures trois quarts. » Il lui demande un choc, un charme, une surprise, un confort, une douleur : tout l'éventail des émotions immédiates. Le lecteur reçoit en lui le poème. La connaissance et l'érudition ne lui sont pas nécessaires : peu lui importe qui est l'auteur. L'objet verbal est de plaisir ou de remise en cause. Dans la mesure où le poème n'a pas d'utilité mesurable, il se débarrasse de son auteur. Saint-John Perse m'écrivait un jour, vers 1950, quand je rédigeais un livre sur lui et que je lui demandais de préciser quelques détails biographiques : « Le lecteur n'a aucun droit sur la personne de l'auteur. » Ce n'était point du mépris, mais le rappel que tout poème n'a de vie qu'en la psychologie de qui s'en émeut. A la limite, je dirais que les grands poèmes — il y en a dix ou douze en langue française, à cet inaccessible niveau — sont anonymes. Ils sont venus à Villon, à du Bellay, à Jodelle, à Hugo, à Nerval, à Rimbaud, à Mallarmé, à Verlaine, à Milosz, à Claudel et à Aragon — pour ne citer que les plus incontestables — dans l'effervescence et dans l'état somnambule traversé de minutes lucides, sans qu'ils aient cherché à démonter le mécanisme de cette genèse. De la même manière, ils investissent l'autre qui, par la suite, les continue en leur conférant tout un cortège de réactions internes. Le poème, acquis comme objet verbal sans fonction prescrite, comme je le proposais il y a un instant, s'assimile aux écrits des livres sacrés. Il n'offre que l'ineffable, l'insaisi, l'onirique au sein du compréhensible, l'essentiel d'une essence qui ne souffre pas de paraphrase. On lui enlève une labiale ou une sifflante, et il s'écroule. On lui greffe un adverbe et il se meurt. Il est hors du temps et de l'espace. Admirateur de Montagne, de Voltaire, de Stendhal, de Mérimée, prosateurs qui m'apportent de solides denrées, il ne me viendrait pas à l'idée de les relire plus d'une fois par décennie. En revanche, il est de pages de Maurice Scève, d'Elskamp, de Levet, d'Henri de Rénier, d'Eluard et de Supervielle dont j'ai un besoin constant, toute l'année. C'est que le poème signifie plus que la somme de ses significations flagrantes. Il réveille le lecteur et le rend plus acceptable à ses propres yeux par une action invisible et comme clandestine. La musique adoucit les mœurs, et le poème les exacerbe, en

leur ajoutant lumière et ténèbres. Il ne suffirait pas pour le lecteur d'assumer le poème : il se réincarne en lui. Le poème résiste à la raison qui prétend le niveler. Comme le diamant de tout à l'heure, il permet à quiconque de lui façonner un écrin, de lui choisir une vitrine et de l'entourer de gloses savantes. Celles-ci ne peuvent rien ni pour lui ni contre lui. Il brise les guitares iconoclastes qui prétendent l'accompagner. On n'explique pas un poème : on enseigne à l'aimer. C'est comme si pour m'expliquer, moi, il était permis de m'enlever le squelette. La notion du sacré s'approche du poème et non du poète.

Copyright © 1992 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Alain Bosquet, *Proposition pour l'itinéraire d'un poème* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1992. Disponible sur : < www.arllfb.be >